



## Thomas H. Ince, producteur-auteur de la Kay Bee (1913-1917) ?

Marc Vernet

### ► To cite this version:

Marc Vernet. Thomas H. Ince, producteur-auteur de la Kay Bee (1913-1917) ?. Les producteurs de cinéma : enjeux créatifs, enjeux financiers, Dec 2010, 2010-12-09, France. pp.107-118. hal-00709496

**HAL Id: hal-00709496**

**<https://hal.science/hal-00709496>**

Submitted on 18 Jun 2012

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Thomas H. Ince, producteur-auteur de la Kay-Bee (1913-1917) ?

Je remercie tout d'abord les organisateurs de leur invitation à participer à leurs travaux. Ce que je vais présenter rapidement s'inscrit dans le cadre du programme de recherche ANR Cinémarchives, commencé en décembre 2007 et qui s'achèvera en juin 2011.

### 1. Une carrière, un homme, des fonctions :

La carrière de Thomas H. Ince est à la fois très riche et très courte. Né en 1882, il meurt accidentellement en novembre 1924, à l'âge de 42 ans. Il était monté sur les planches en 1905, mais dès 1910 il est embauché comme réalisateur par Carl Laemmle, patron de la Independent Motion Picture Company, nommée ainsi pour marquer son indépendance par rapport au trust qu'Edison a tenté d'établir. Dès l'année suivante (1911), il passe à la New York Motion Picture Company, propriété de Charles Baumann et Adam Kessel Jr, pour laquelle il part s'installer sur la Côte Ouest pour y tourner en un an une centaine de « westerns » (cela ne s'appelait pas encore comme cela à l'époque, et si cela s'appelait comme cela, cela voulait juste dire « film tourné sur la Côte Ouest des Etats-Unis ») sous la marque Bison 101. Notons au passage que les mêmes Baumann et Kessel ont créé parallèlement la Keystone Film Company confiée à Mack Sennett, ainsi que la Reliance Film Company où l'on retrouvera Griffith<sup>1</sup>. En 1912, NYMP s'associe, avec quelques autres studios, à Independent pour former Universal, structure de distribution. Mais en 1913, la NYMP quitte Universal pour former, avec d'autres encore, Mutual, nouvelle structure de distribution. Puis, avec Reliance, Majestic<sup>2</sup> et Keystone, NYMP quitte en 1915 Mutual pour former la Triangle. NYMP sera racheté fin 1916 par Harry E. Aitken, co-fondateur de la Triangle et Ince quittera la Triangle à l'été 1917. Après trois changements en trois ans entre 1910 et 1913, on a seulement deux changements en quatre ans (1913-1915, 1915-1917). Après 1917, Ince retrouve son statut de producteur indépendant et entre dans différents regroupements (Associated Producers, sur le modèle d'Associated Artists élaboré par Griffith, Chaplin, Fairbanks et Pickford, puis Paramount, si je ne me mélange pas dans la chronologie).

Quand il est distribué par Mutual, Ince est encore souvent réalisateur, dans le standard de l'époque, à savoir des courts métrages. A la Triangle, il supervise les studios de la côte Ouest (Inceville) pour une production de quelques 50 films (longs métrages de fiction), dont 5 lui sont ordinairement

---

<sup>1</sup> A ce titre, Baumann et Kessel ont réalisé, avant Harry E. Aitken, la première configuration d'unités de production complémentaires (comédies, « westerns » et drames) dont la Triangle s'inspirera.

<sup>2</sup> Majestic est une création de Harry E. Aitken qui y rattachera bientôt Reliance rachetée à Baumann et Kessel.

crédités comme réalisateur : en 1915, *The Coward* (illustration 1), en 1916, *The Dividend* (illustration 2), *Peggy* et *The Stepping Stone*, mais aussi hors Triangle le monumental film pacifiste, rival d'*Intolerance*, *Civilization*. On connaît la réputation que l'histoire du cinéma a faite à Ince : introducteur de méthodes de production industrielle dans le cinéma, usurpateur de titre de réalisateur dans des films dont il n'est pas l'auteur, mort dans des conditions mystérieuses (si on veut être complet sur la légende).

Cette légende tient au fait qu'on a tendance, dans la conception classique de l'histoire du cinéma, à associer à un nom de cinéma une fonction de cinéma. On est, comme par essence, producteur ou acteur, réalisateur ou directeur de la photographie, et on peut ainsi se repérer à une double identité : celle de la personne et celle de la fonction, l'une recouvrant l'autre sous la constante du nom propre. Vision peu historique des choses, largement empruntée au modèle de la critique littéraire. Or la période dans laquelle Ince est actif est nommée par les historiens du cinéma : « période de transition », façon pudique de dire que les choses y bougent rapidement et que nos outils intellectuels de la période dite classique y conviennent mal. Transition entre le cinéma des premiers temps et le système hollywoodien classique, transition allant, pour faire rond, de 1908 à 1918, laps de temps pendant lequel d'une part la production se structure, au terme de multiples métamorphoses institutionnelles (on vient d'en voir quelques-unes, de Independent à Triangle en passant par NYMP et Mutual), et d'autre part la forme filmique passe du court métrage de divers types au long métrage de fiction. Ce qu'on a moins vu, c'est que cette transformation est fondée sur la modification de la forme de programmation des films : les producteurs imposent aux exploitants de changer chaque semaine la totalité de leur programme (un court métrage comique et un long métrage dramatique), en lieu et place du programme multifilms courts dont on ne changeait que celui qui n'intéressait pas ou n'intéressait plus. L'avantage du nouveau système serait de faire tourner la machine de haut en bas, de l'écriture de scénario original à la projection hebdomadaire. C'est dans ce mouvement qu'il faut comprendre la place et le rôle de Thomas H. Ince, au sein d'une concurrence sans merci, entre institutions (le Trust et tous les Indépendants qui essaient de conquérir le marché) mais aussi entre personnes (par exemple entre Ince et Griffith, ou entre Griffith et de Mille), et au cours de laquelle il est en quelques années successivement et parfois simultanément acteur, réalisateur, scénariste, supervisor, vice-président et directeur général<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Sur l'importance des fonctions, de leur pluralité et de leur variabilité dans le travail historique, je ne peux que renvoyer à Paul Veyne et à sa critique du nominalisme, notamment dans son *Comment on écrit l'histoire*, Editions du Seuil 1971, collection Points. Voir « Le nominalisme historique », p. 64. Selon ses termes, l'histoire classique du cinéma ressemble à l'histoire de l'art en ce qu'elle est axiologique (voir « L'histoire axiologique », id. p. 94). On sait que Paul Veyne préfère « la mise en intrigue » (voir « Comprendre l'intrigue », id. p. 123 sq.), que nous nommerons ici « stratégie ».

## 2. Scénariste ou chef de production ?

Dans ce mouvement, la place du scénariste est fondamentale, à plus d'un titre. Tout d'abord le scénariste (ou le département Scénario) doit produire beaucoup, soit parce qu'il s'agit de courts métrages, vite diffusés, soit parce qu'il s'agit de longs métrages tout aussi vite diffusés puisque la cadence imposée (dans le cas de la Triangle) est d'un long métrage par semaine. Il faut en amont fournir pour que la machine à produire puisse tourner. Mais il faut aussi produire de l'original, non en termes de contenu, mais en termes de propriété, afin d'une part de se constituer un capital d'histoires à adapter, et d'autre part de s'en garantir la propriété contre la même concurrence, qui n'hésite pas à pirater ou à tenter des actions en justice pour piratage (en gros, vous avez le choix entre être piraté et être accusé de piratage). Or au départ, seul l'enregistrement de l'histoire écrite et acquise vous prémunit contre ces deux fléaux. Autrement dit, le scénario « original » est la garantie de l'identité cinématographique.

Revenons donc un instant sur la carrière de Thomas H. Ince quand il entre officiellement à la Triangle en juillet 1915. Il n'y entre pas comme acteur, ni comme réalisateur : il y entre pour superviser l'unité NYMP qui produit les films de la marque Kay Bee (ancêtres de westerns et films de Civil War, soit des films très marqués par leur américanité), structure dans laquelle il a le titre de vice-president et de general manager. Il n'est pas à proprement parler producteur (Baumann et Kessel sont les financiers de l'opération, à ma connaissance). Dans la production Triangle, il est crédité à trois titres : co-scénariste, co-réalisateur, superviseur (il supervise la réalisation effectuée par un autre). Il est (c'est ce que je veux tenter d'établir aujourd'hui) un chef de production ou de fabrication, responsable en tant que tel devant les financeurs de la qualité du produit, et il l'est en un temps où la fonction de réalisateur n'est pas encore fixée dans la posture que nous lui connaissons. Entre 1913 et 1917, le réalisateur est souvent la vedette du film (autrement dit, c'est l'acteur principal qui fait la mise en scène : Chaplin pour la Essanay et pour la Mutual, Fatty Arbuckle et Mabel Normand pour la Keystone ou encore William S. Hart pour la NYMP). Quand ce n'est pas un acteur, c'est une personne de peu de qualité. Entendons par là : de peu de qualité pour l'histoire du cinéma qui n'a guère retenu les grands noms de l'époque : Reginald Barker, Walter Edwards, Christy Cabanne, par exemple.

Filmographie incertaine et talent peu évident aux yeux de la cinéphilie classique, alors qu'il s'agit de professionnels prolifiques et tout à fait dignes de confiance. Si on en juge par les archives dites de la Triangle à la Cinémathèque française, le réalisateur ne participe pas à l'élaboration du scénario, ni à la sélection des acteurs : il est sur le tournage chargé de ramener en temps et en heure le produit prêt à être monté. D'ailleurs, dans les documents de travail, son activité n'est pas de « mettre en scène » (to direct), mais de réaliser au sens de produire (to produce) : le film n'est pas « directed by », mais « produced by ». Il faut ici noter qu'il sera mentionné au générique comme « director »,

mais que l'auteur reconnu et placé en tête de générique juste après le titre du film est l'auteur de l'histoire ou de la pièce dont est tiré le film. Pourtant, paradoxe de la cinéphilie, Reginald Barker, Walter Edwards et Christy Cabanne sont des réalisateurs prolifiques, à qui l'on confie volontiers la réalisation de films de prestige. Il fallait donc bien qu'ils aient un talent et une technicité pour résister à la concurrence et faire face aux commandes.

Si on regarde la filmographie de Ince pour la période Mutual (1913-1915), on voit très vite comment il travaille. Il a un scénariste attitré (William H. Clifford ou Richard V. Spencer), avec lequel il co-écrit le scénario, et soit il réalise soit il fait réaliser. Ainsi en 1914, *A Romance of Old Holland* (dans lequel Frank Borzage n'est encore qu'acteur) : le scénario est co-écrit par Clifford et par Ince, et la réalisation est de Jay Hunt. Même configuration la même année pour *A Common Mistake* : scénario Clifford-Ince, Jay Hunt à la réalisation. Toujours la même année, pour *A Relic of Old Japan*, scénario par Clifford et Ince, Reginald Barker à la réalisation, ou encore *The Arrow Maker's Daughter* (1914), Spencer – Ince pour le scénario et Jay Hunt pour la réalisation, et configuration identique pour *The Artist's Model* en 1915. Deux scénaristes dont Ince, et un réalisateur. Le co-scénariste est soit Clifford soit Spencer pour cette période, le réalisateur est Hunt ou Barker ou Edwards ou Raymond B. West. Bref, la NYMP fonctionne comme un studio avec son personnel qualifié sur lequel s'appuie Ince, le patron. D'ailleurs, le passage de Mutual à Triangle ne se fera pas sans perte : par exemple Jay Hunt, Clifford et Spencer ne suivront pas, mais on retrouvera Barker, Walters et West, C. Gardner Sullivan prenant la relève auprès de Ince pour l'écriture des scénarios. Ce qui indique que notre façon de concevoir l'histoire du cinéma doit, au moins pour cette période, évoluer, en considérant moins des hommes qu'une structure (le producer unit) où les compétences ne sont pas distribuées selon le modèle cinéphilique, mais où elles commencent à émerger et à s'articuler dans une certaine constance.

### **3. « Production unit » et stratégie :**

La période Triangle marquera pour Ince encore un degré dans l'évolution. Il sera de moins en moins co-scénariste pour passer à la position de « supervisor » : sa fonction et son nom apparaissent après le nom du réalisateur du film. Ma thèse est qu'il n'y a pratiquement aucune différence entre la période Mutual et la période Triangle : le « supervisor » est une nouvelle forme du co-scénariste, parce que dans les deux cas il s'agit de la même manière de contrôler la forme et la qualité du produit film. Un élément de compréhension peut être trouvé dans les films distribués par Triangle dont Ince est souvent crédité. *The Coward* (1915) est le seul pour lequel Ince est crédité pour l'histoire (story), pour le scénario et pour la mise en scène, mais en partageant ce poste avec Reginald Barker, comme pour *Civilization*. Les quatre autres ont pour scénariste C. Gardner Sullivan,

*The Stepping Stone* étant co-réalisé par Reginald Barker encore, *Peggy* co-réalisé par Charles Giblyn (Ince signe la partition musicale de la chanson-titre), *The Dividend* co-réalisé par Walter Edwards. On voit donc que Ince travaille volontiers avec C. Garnder Sullivan comme scénariste et Reginald Barker comme réalisateur, ce qui semble être le noyau dur de la NYMP au temps de la Triangle. Notons surtout que ces cinq films ont tous une importance stratégique pour la NYMP et donc pour Ince : *The Coward* ouvre en novembre 1915 le tout nouveau programme Triangle, face à Sennett et à Griffith, sur une histoire de guerre civile qui nous rappelle, côté Ince, *The Battle of Gettysburg* (un de ses coups de maître du temps de la Mutual) et, côté Griffith, *Birth of a Nation*, le film qui a permis la fondation de la Triangle. *Civilization*, produit sous sa seule bannière, est aussi une arme anti-Griffith (qui produit en même temps, également hors Triangle, *Intolérance* dans cette même année 1916), dans le triple registre de la superproduction, de l'américanité et du pacifisme. Quant à *Peggy*, c'est un film musical (avec partition originale sur un air alors extrêmement populaire), très ambitieux, sans doute destiné à conquérir le créneau du féérique populaire pour la NYMP. Autrement dit, Ince est crédité quand le film est un enjeu stratégique pour sa maison de production et pour le label Kay Bee. Le reste du temps, il s'efface, au moins au générique, au bénéfice de la position du « supervisor ». Que ce soit à la Mutual ou à la Triangle, Ince est responsable d'une unité qui doit tenir sa place dans un ensemble, bordé côté comédie par Sennett (mais qui reste sur le créneau du 2 bobines) et côté drame par Griffith, le tout dans un effort pour passer du court métrage (période Mutual) au long métrage (période Triangle), et dans une stratégie de production de prestige (pour que les exploitants acceptent de signer un contrat d'exclusivité avec la Triangle).

#### **4. Les enseignements du « continuity script » :**

Nous rencontrons ici, avec nos termes et notre posture d'aujourd'hui, une assez grande difficulté à définir la position et la fonction de Ince pour plusieurs raisons : 1. A l'époque les cloisons ne sont pas encore étanches entre les différentes fonctions (on peut être scénariste *et* producteur, acteur *et* réalisateur, etc.) 2. Dans un travail de type « atelier » - un maîtres et des aides, choisis en fonction de leurs compétences particulières et complémentaires -, on trouve des noms par grappe (scénariste, réalisateur-producteur-acteurs) parce qu'il s'agit d'une équipe à la fois courte (relativement peu de personnel et surtout peu de personnel réellement formé au cinéma dans ces années-là où l'on puise les talents où l'on peut : le théâtre, le music-hall, l'industrie, l'édition...). 3. Le travail sur archives fait apparaître des documents autres que le générique du film ou que la tradition orale : documents de travail comme le continuity script, mais aussi enregistrements à la Library of Congress. Or Ince enregistre tout à la Library of Congress : les « stories » ou « scenarios », dont il a pris soin de faire définir les droits et l'auteur, mais aussi les films dont il dépose une copie dont on tire un exemplaire papier de conservation (comme cela a été le cas pour Griffith). On peut donc lister plusieurs listes

successives de responsables : celle du continuity script avant tournage, les cartons de générique (préparés avant le tirage de la copie négative et de la copie positive), le générique de film (quand ce dernier a été conservé), et les enregistrements à la Library of Congress. Et dans ces derniers, il ne faut pas confondre l'auteur et l'ayant-droit : ce qui s'enregistre n'est pas l'origine, mais la propriété. Ince n'enregistre pas son nom à la place de celui de ou des auteurs, il fait enregistrer la propriété de l'œuvre, parfois à son nom, parfois à celui de la NYMP (ce qui lui vaudra au moins un contentieux avec la Triangle qui estime qu'il aurait dû enregistrer un film au nom de la Triangle et non au nom de la NYMP). Ces points sont des sources de confusion et en même temps des éléments de réflexion sur la proximité entre ayant-droit et auteur.

Ince se trouve à la Triangle dans une position paradoxale : il lui faut augmenter la longueur des films (passer du court au long), améliorer leur qualité, tout en étant contraint de déléguer leur réalisation. Il est contraint de déléguer pour deux raisons : la première est la longueur et le nombre de films à produire (un long métrage par semaine), la seconde est que Ince a choisi de mettre dans le tournage en extérieurs réels la marque distinctive de ses films (un peu comme s'il associait la liberté de Mack Sennet tournant dans les rues de Los Angeles et l'ambition dramatique d'un Griffith). De sorte que les films importants se tournent hors de sa présence, loin des studios, dans les collines environnantes ou encore plus loin. Et les équipes partent camper le temps du tournage pour ne revenir au studio qu'une fois toutes les scènes d'extérieur tournées (**illustration 3**).

Un des instruments de ce contrôle de qualité et de délégation de réalisation a pour nom le « continuity script » que la NYMP a mis en place dès 1909, mais pour vraiment le développer à partir de 1913. Le « continuity script » est apparemment le découpage technique du film, en scènes numérotées. Il est élaboré avant le tournage, utilisé sur le tournage, puis pour le montage et enfin il est archivé dans les bureaux (c'est comme cela qu'il nous est parvenu). Il comporte souvent en rouge, en base de la première page, un court paragraphe indiquant qu'aucun changement, rajout ou suppression, ne peut être effectué pendant le tournage sans prendre préalablement l'avis de Mr Ince. Sur cette première page, on peut aussi trouver des « Director's note » (note au réalisateur) attirant son attention sur tel ou tel point, « note to cutting room » soulignant telle ou telle difficulté à prendre en compte au moment du montage. Dans la période Mutual, on trouve des paragraphes rouges de première page indiquant qu'il faut voir Mr Ince pour le maquillage ou pour l'apparence vestimentaire des acteurs (*A Common Mistake*, 1914, Jay Hunt). Mais ce qui est également à remarquer, c'est que le « continuity script » comporte, dans son corps même, bien des indications qui ne relèvent pas d'un découpage technique ou d'un scénario de tournage. On trouve, mêlées à la description narrative des scènes et à leur localisation (intérieur, extérieur), des indications développées qui peuvent porter soit sur le décor, soit sur les acteurs, soit enfin sur la façon de filmer

la scène (illustration 4). Par exemple en 1914, pour *A Romance of Old Holland* (réal. Jay Hunt) on relève pour la scène 85 des indications sur le type de fenêtre qu'il faudra installer dans le mur pour renforcer la couleur locale, et pour la scène 92, à propos d'un navire en train de faire naufrage : « Show lumber and boxes on the deck – do not show schooner as if wrecked », pour marquer à la fois ce qui doit être dans le décor (objets massifs et boîtes) et ce qui ne doit pas être montré (que le navire est en train de faire naufrage), soit des indications à la fois de décoration et de tournage. Toujours en 1914, pour un film aussi important que *The Informer* (la première version, bien avant celle de John Ford en 1935) – le film est stratégiquement important parce qu'il concerne le vaste public irlandais du cinéma, au moment d'une possible alliance avec l'Angleterre dans le conflit européen. Scénariste : Richard V. Spencer, réalisation Raymond B. West) on relève ces indications pour la scène finale : « Tone lens down to faint light. The last ray of the setting sun is shining on the scaffold, Barney is placed in position, the black cap over his head...When the colonel raises his handkerchief...start to dissolve out. Very long and slow DISSOLVE”. Les indications sont ici clairement de mise en scène (apparence des personnages, position du soleil, synchronisme des gestes) et de technique (mettre un filtre pour atténuer la luminosité, faire un fondu au noir long et lent... ». Plus net encore pour *Out of the Night*, 1914 (co-scénaristes Richard V. Spencer et Ince, réalisateur George Osborne. Il s'agit d'un film dont l'action se passe dans les Rocheuses canadiennes, dans le milieu des chercheurs d'or (et le nom du personnage principal est comme par hasard François) : PRODUCE THIS STORY AT EARLY DATE. IMPORTANT: ON ACCOUNT OF SNOW SCENES. GET EXCEPTIONNALLY BEAUTIFUL SNOW SETS. THERE IS PLENTY OF SNOW ON THE MOUNTAINS...AS THIS STORY IS NOT A STRONG PLOT STORY, GREAT CARE MUST BE TAKEN IN ARTISTIC DIRECTION, BEAUTIFUL SETS, ETC. IN ORDER TO GET OVER RIGHT”. On ne peut pas être plus clair : il s'agit d'un film d'aventures, se passant dans les montagnes. L'histoire est faible et il faut donc que les décors soient grandioses pour que le film se tienne.

## 5. Supervisor ou art director ? :

Arrivé à ce stade, j'ai envie de dire que Ince est le premier néo-réaliste, ou plutôt un néo-réaliste américain des années 10, dont sans doute Eric von Stroheim (notamment celui des *Rapaces*) s'est inspiré. Il a choisi pour les films qu'il produit le plein air et l'authenticité, sans doute par réaction contre le cinéma des autres, contre le cinéma de studio, qui lui semble trop proche du théâtre et des autres productions. Ses remarques dans les continuity scripts, portant sur le maquillage, les costumes, le visage des acteurs, le décor (intérieur ou extérieur, construit ou naturel) visent dans leur ensemble deux choses : tout d'abord la richesse (notamment pour les décors construits sur lesquels il insiste en permanence pour qu'on ne lésine pas sur les moyens, de façon à ce que cela ne rappelle pas une scène de théâtre fauché), et ensuite l'authenticité, et naturellement les deux (la richesse et



l'authenticité vont de pair). C'est ainsi par exemple qu'il insiste sur le choix des acteurs qui, justement, ne doivent pas trop apparaître comme des acteurs de cinéma (illustration 5). Il demande par exemple qu'on recrute de vrais cow-boys (pas des figurants), qui savent galoper rapidement (et, s'ils ne savent pas le faire, il faut tourner la manivelle plus lentement pour pouvoir accélérer au moment de la projection), ou encore de vrais clochards. On ne dira pas que Ince est le Robert Bresson de l'époque, mais on voit manifestement qu'il se méfie d'une part de l'effet studio (décor de carton pâte) et d'autre part des typages d'acteur convenus (le figurant apprenti cow-boy, le faux clochard), au bénéfice de l'authenticité du décor, des vêtements et des visages. C'est en cela qu'il participe activement à ce que Richard Abel appelle, pour cette fameuse époque de transition, « the americanization of movies », mais c'est aussi en cela qu'on peut dire aussi qu'il assume la fonction (qu'on voit émerger en tant que telle en 1916 et en 1917) d'art director, directeur artistique. De sorte qu'à mes yeux, Ince devrait entrer de droit dans la liste établie pour la politique des auteurs : il est, dans le système américain naissant, un producteur indépendant qui sait imposer sa marque, pour différencier ses films de ceux des autres, les autres étant à la fois les Européens (à travers les paysages américains) et les autres Américains (qui, comme Griffith, sont restés trop proches du théâtre). Mais du coup, Ince n'est pas un auteur de films particuliers, il est le responsable d'une marque (Bison, puis Kay Bee), c'est-à-dire d'une série de films, comme pourraient l'être un éditeur ou un directeur de collection. La cinéphilie appelle cela une œuvre. Langlois et Mitry ne s'y étaient pas trompés, qui lui avaient consacré en 1956 une rétrospective à la Cinémathèque française.

A ma question initiale, la réponse est : « Non, Ince n'est pas un auteur de films au sens où l'entend la cinéphilie qui aligne des noms, des dates et des titres ». Mais de mon point de vue, la réponse est oui : « Ince est le producteur d'une série de films qui portent sa marque parce qu'il a été le garant de leur qualité, au sens de trait distinctif à l'époque ». Ce fut là tout son investissement, quelque soit le poste qu'il ait occupé : scénariste, co-scénariste, co-réalisateur, supervisor, vice-president, general manager. On fera modestement remarquer que le terme « producer » ne figure pas dans la liste parce que pour la période considéré, Ince ne se présente pas en tant que tel.